

Сергій Постольников  
(Київ)

## ДО ПИТАННЯ ПРО РОЛЬ БАСА В ТРАДИЦІЙНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЦЕНТРАЛЬНОЇ УКРАЇНИ (на прикладі виконавця Петра Плескача із села Веселівка Диканського району Полтавської області)

*Стаття присвячена традиційному народному музиці Петрові Плескачу. На музично-етнографічному матеріалі власних експедицій автор статті розглядає традиційний для Полтавщини інструмент – басолю – та музичні особливості виконавства П. Плескача.*

**Ключові слова:** інструментальна музика, виконавець, басоля, скрипка, Полтавщина.

*The article is devoted to traditional folk violinist P. Pleskach. Some musical peculiarities of viola performance by P. Pleskach are considered on the basis of musical-ethnographic material of expeditions, realized by the author of this work.*

**Keywords:** instrumental music, performer, viola, violin, Poltavshchyna.

*Статья посвящена традиционному народному музыканту Петру Плескачу. На музыкально-этнографическом материале собственных экспедиций автор статьи рассматривает традиционный для Полтавщины инструмент – басолю – и музыкальные особенности традиционного исполнительства П. Плескача.*

**Ключевые слова:** инструментальная музыка, исполнитель, басоля, скрипка, Полтавщина.

У зв'язку зі зміною традиційного інструментарію (20–30-ті роки ХХ ст.), на більшій етнічній території України загалом та на Полтавщині зокрема, роль струнно-смичкових інструментів: скрипки й басолі (народна віолончель) як ансамблевих інструментів помітно звузилася. Питання доцільності їх використання стало внаслідок долучення до складу трістої такого інструменту, як гармоніка. Цей «універсальний» інструмент, що поєднує в собі як мелодичну, так і акомпануючу функцію, фактично призвів до зникнення супровідної скрипки, потреба у виконанні якої найпершою відпала в середовищі народних музик. Можливо, саме тому до сьогодні майже невідомо, якою вона була на Лівобережному Подніпров'ї (Полтавщина, Чернігівщина). Не краще виглядають справи з басом (баском, басолею). Ще на початку ХХ ст. класик українського етномузикознавства К. Квітка у своїй відомій програмі-запитальнику формулює ряд питань на допомогу записувачам і окреслює проблемно-наукові напрями щодо вивчення інструмента [1, с. 87]. Але й досі роль баса в традиційному середовищі лишається невисвітленою, а реальна ансамблева функція в гуртовому виконав-

стві нез'ясованою. Однією з причин є відсутність інформації про самих виконавців на басу – «басистих», пошуками яких спеціально ніхто не займався. Лише впродовж останнього десятиліття, завдячуючи активній діяльності етномузикологів, це питання почало поволі висвітлюватись у вузьких колах спеціалістів та небайдужих поціновувачів народної культури.

Завдяки експедиційно-пошуковій роботі в серпні 2001 року, організованій І. Фетисовим (на той час студент НМАУ), отримано такі відомості: у с. Веселівка Диканського району Полтавської області проживає народний скрипаль Петро Якович Плескач (1925 р. н.), який, окрім музикування на скрипці, змалечку грає на басі. Сама по собі ця новина видавалася сенсаційною, оскільки до цього часу інформації про полтавських народних музик, а тим паче мультиінструменталістів, що могли б правдиво відтворити традиційну музику на скрипці та басолі, фактично не було<sup>1</sup>.

Відомо, що в традиційному ансамблі басоля здебільшого виконувала лише одну функцію – надавала гармонічно-ритмічну основу. Скрипка ж набула ширшого застосування і мала такі функції:

– виконання мелодії (мелодична варіаційно-віртуозна лінія);

– виконання супроводу (мелодично-гармонічно-ритмічна основа).

Слід зазначити, що в кінці XIX – на початку XX ст. інструментарій традиційних сільських ансамблів на Полтавщині складався переважно зі струнно-смичкових інструментів, а саме: скрипки та басолі. Це неодноразово підтверджувалось етнографічними розвідками, спогадами очевидців, творами художньої літератури, архівними світлинами, власне музичними інструментами, що дійшли до нашого часу, а також безпосередньо інформантами, з якими доводилося спілкуватись авторіві статті під час польових експедицій.

Колоритні відомості про полтавських «басистів» та їхні інструменти знаходимо в Г. Хоткевича, [2, с. 34]. Графічне зображення саморобного триструнного баса з Чернігівщини подав М. Грінченко [3, с. 102]. Він акцентує увагу на конструктивних особливостях інструмента, але не вказує, у який спосіб видобувається звук: смиком *arco* чи тільки щипком *pizzicato*. Дослідник А. Гуменюк докладно описав басолу народного майстра і музики І. Москаленка із с. Савинці Миргородського району Полтавської області [4, с. 25]. Стислі відомості про саморобний бас із с. Білоцерківка Миргородського району Полтавської області подав Л. Черкаський. Описаний ним інструмент кінця XIX ст. зберігається в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України [5, с. 11]. Усі перелічені праці стосуються конструктивних характеристик басолі, ма-

теріалу, з якого виготовляли інструмент, та особливостей музикування на ньому. Єдиним недоліком можна вважати відсутність інформації про стрій інструмента.

Після прослуховування музичних зразків скрипкової гри, виконавцем якої був П. Плескач, стало зрозуміло, що перед нами постав непересічний виконавець, який досить майстерно володіє скрипкою, прекрасно орієнтується в партії другої скрипки (місцева назва «повторка») і може виконувати її сольо. Лишалось з'ясувати, чи здатен виконавець не менш вправно відтворити гру на басі. Оскільки, згідно з інформацією І. Фетисова, П. Плескач не мав власного інструмента, було прийняте рішення привезти віолончель стандартного розміру ( $\frac{4}{4}$ , «ціла») та знайти потрібний інструмент виявилось нелегко, а витратити дорогий час на його пошуки здавалось недоцільним, тому довелося придбати інструмент менший за розміром ( $\frac{3}{4}$ , «половинка»). Наступним етапом практичного дослідження стало питання визначення строю інструмента, необхідного для виконавця. Насамперед від цього залежав вибір струн, які потрібно було встановити на інструмент. Ураховуючи накопичений матеріал та спираючись на власне бачення, автор припустив, що народний бас міг мати квінтовий стрій, ідентичний до строю скрипки ( $g-d^1-a^1-e^2$ ), але октавою нижче відповідно свого регістру ( $G-d-a-e^1$ ) – за аналогією з бойківським триструнним басом ( $G-d-a$ ) [6, с. 22]. Саме тому ми встановили басові мідні струни з акус-



**«Троїсті музики»  
(скрипаль  
Петро Штефан,  
скрипаль Петро  
Плескач, баяніст  
Юрій Ільченко,  
бубніст  
Микола  
Ільченко).  
с. Велика Рудка  
Полтавської обл.  
Приблизно  
1980 р.**

тичної гітари, які дзвінко звучали та добре тримали вищезазначений стрій. На скрипці Петра Яковича стояли струни з мандоліни, які за технологією виготовлення й тембральними властивостями подібні до гітарних. На боковій частині грифа віолончелі було зроблено спеціальні позначки у вигляді наліпок: притискаючи пальцем струну напроти наліпки, матимемо потрібну ноту. Це було зроблено задля того, щоб виконавець швидше пристосувався до інструмента й міг легко орієнтуватися під час гри. Також до грифа було прикріплено шкіряний пасок, який перекидався через плече – це дозволяло вільно тримати бас перед собою і грати стоячи або під час ходи. Наявність ременів на місцевих басолях пізніше підтвердилася в спілкуванні з інформантом.

Петро Якович, незважаючи на доволі похилий вік (на момент нашого знайомства йому було 77 років), мав вигляд молодший як на свої роки, був міцної статури та при ясному розумі. З перших хвилин зустрічі відчувалася внутрішня сила та легкість у спілкуванні, про чудове почуття гумору саме за себе говорило усміхнене обличчя. Уже тривалий час він жив сам, залишаючись єдиним у селі музикантом. За місяць до нашого візиту в сусідньому селі помер його останній товариш по троїстій – бубніст Микола Ільченко, якого музиканти між собою любляче називали «вусатий». Очевидно, недостача в спілкуванні з однодумцями по захопленню та потреба в музикуванні змушували Петра Яковича часто брати до рук скрипку, іноді навіть серед ночі. Таким чином, постійно вправляючись у грі, він тримав себе в активній виконавській формі. До того ж нагода поспілкуватися з небайдужими людьми, які поділяли захоплення музикою, давала можливість реалізації власних творчих потреб.

Подробиці становлення інформанта як виконавця прояснилися завдяки деяким біографічним даним. Музичне виховання Петра Яковича традиційно почалося в родинному гурті, що спершу складався з двох скрипок, баса й пізніше гармоніки: дядько (перша скрипка), батько (друга скрипка) та двоюрідний брат (гармоніка). «Вони вчотирьох грали. Оце ж перша скрипка, друга – це скрипки, гармошка і ця віолончель!» За активною участю рідного дядька у виховному процесі малий Петро вже в семирічному віці опанував

бас: «Бас, значить, реве він, звук гарний, і оце перва гарно вимовля струна, четверта басом тяне красиво!» Батько – Яків Петрович Плескач (рік нар.? – 1957 р.) – родом із сусіднього села Середівка (тепер – с. Лани), грав на другій скрипці «повторку». Дядько грав на першу скрипку за висловленням Петра Яковича, «як метеор!» Після його смерті в 1933 році функцію «першої скрипки» взяв на себе Яків Плескач, відтак родинний гурт складався зі скрипки, гармошки та баса.

У післявоєнний період (приблизно із середини 1960-х років і до кінця 1990-х) П. Плескач грав на віолончелі і в останні роки на скрипці у самодіяльному ансамблі «Троїсті музики» при Будинку культури с. Велика Рудка. Колектив виступав у Києві, Харкові та Полтаві на фестивалях і конкурсах, де неодноразово посідав призові місця, його запрошували на різні заходи в селах Диканського, Полтавського та Котелевського районів. У цьому гурті також грали: скрипаль Петро Штефан, баяніст Юрій Ільченко та бубніст Микола Ільченко.

Закономірно, що першим інструментом Петра Яковича був саме бас. З огляду на гармонічно-ритмічну функцію інструмента в ансамблі, починати навчання дитини з нього є логічним, оскільки закладені основи музично-гармонійного слуху допоможуть у ході розвитку особистості перейти на вищі щаблі музичного виконавства, наприклад, опанування скрипки. Не дивно, що в порівнянні зі скрипкою на басі легше навчитися грати, процес засвоєння партій є відносно простим і не вимагає значних слухових зусиль, а з технічного боку від виконавця потрібно мати лише фізично розвинений ігровий апарат (сильні пальці).

З'ясувалося, що більшу частину свого музичного життя інформант грав на фабричній віолончелі стандартного розміру, яка мала академічний стрій (C–G–d–a). Порядок струн на інструменті такий: перша – a, друга – d, третя – G, четверта – «басок» C. Оскільки отриманий стрій не відповідав нашим попереднім розрахункам, довелося спускати струни на квінту вниз, що у свою чергу призвело до втрати їхніх акустичних властивостей. Під час руху смичка по струнах вони сильно розгойдувалися, з'являлося неприємне дзижчання, що впливало на якісне утворення

звуку. Але Петро Якович швидко пристосувався до інструмента, що був меншим за розміром від звичної для нього віолончелі. Грав стоячи й сидячи. Сидячи, музикант охоплював коліними нижню частину корпусу інструмента, спираючи на гомілки ніг основну його частину, ступні при цьому ставилися разом. Шпиль, який було встановлено, не торкався підлоги. Відомо, що професійні віолончелісти тримали свої інструменти на гомілках ніг, така постава побутувала до кінця ХІХ ст., саме з цього часу стає поширеним шпиль [7, с. 51]. Можливо, у нашому випадку таке положення пов'язане з невеликим розміром запропонованого інструмента. Зауважмо, що коли музикант сидів, висотність та інтонація виявилися якіснішими та чіткішими. Під час гри виконавець керувався лише своїми слуховими навичками, а на спеціальні позначки, що було зроблено на грифі, уваги не звертав. Цей факт побіжно виявляє професійні риси народного музики, його неабияку майстерність завдяки природному таланту виконавця, тонке музичне чуття, виховане змалку в традиційному музичному середовищі.

Незважаючи на певні складнощі (під час запису П. Плескачу довелося грати скрипковим смичком  $\frac{3}{4}$  розміру, оскільки віолончельного смичка не було), виконавець доволі впевнено впорався з поставленим завданням. Смик тримає перпендикулярно до струн інструмента майже під прямим кутом. Колодка смика розміщена в долоні правої руки, середній палець розташований між тростиною і волосом, указівний упирається в тростину над колодкою, решта пальців заходять під неї. Під час звуковидобування смичок «пульсує» в долоні. Початковий поштовх смика здійснюється в напрямку «на себе», лікоть трохи піднято, рука рухається від плеча чітко й виважено, контакт зі струною відбувається у верхній частині смика – робочій зоні. Основний штрих смика короткий, із зупинкою, так, щоб рука не відривалася від струн. На наше запитання: «Як треба вести смиком по струнах?», виконавець відповів: «Часто не треба, коротко так, з одривом!» Долоня лівої руки охоплює гриф інструмента, пальці притискають струну щоразу окремо, синхронно з рухом смика (тому звук виходить уривчастим); це дає можливість виконавцю краще інтонувати. Під час гри

музикант використовує тільки три пальці – указівний, середній та безіменний, решту часу він тримає їх над струнами, мізинець – не задіяний.

Розглянемо деякі апікатурні принципи, застосовані виконавцем. Указівним пальцем<sup>2</sup> береться винятково один звук А на 3-й струні (G) (див. *приклад № 1*).

Середній палець діє лише на 2-й (d) і 3-й (G) струні, зокрема, у випадках терцієвої заміни основного тону (див. *8-й та 14-й такти прикладу № 2*).

А також зрідка в перехідному русі (ритурнелі), під час стрімкого руху до основного тону, який у такому випадку завжди видобувається безіменним пальцем (див. *4-й такт прикладу № 3*).

Зауважмо, що до більшості відтворених танців у тональностях (g-dur і d-dur) партія баса виконується на двох струнах одночасно (октавами). Тобто, притискаючи безіменним пальцем ноту g на 2-й струні (d) і провівши смиком по сусідній відкритій струні (G), утворюємо октаву g-G, за аналогією утворюється октава e-C на 3-й та 4-й струнах (див. *приклад № 4*).

Цей апікатурний принцип застосовано тільки до трьох нижніх струн. 1-ша струна (a) ніколи не притискається, лишаячись завжди відкритою, виконавець зачіпає її зрідка, коли основною є 2-га струна (d) «по пустих» (струнах) (див. *16-й такт прикладу № 1*).

Загалом від Петра Яковича Плескача зафіксовано 8 басових партій до танців у таких тональностях: «Орлиця», «Кроков'як» – D; «Згур» – D→G; «Полечка» – C→D «Малоросійський гопак» – G→C; «Гопак» – A→D; «Яблучко» – a; «Дівчина» – d. З них сольно виконано «Згур», «Гопак», «Дівчина», «Полечка», «Яблучко». Танці «Згур» і «Кроков'як» було зроблено зі скрипковим супроводом у вигляді комбінованого запису. Здійснювалося це так: під попередньо записану на магнітофон партію другої скрипки – «повторку», відтворену Петром Яковичем самостійно, йому було запропоновано підіграти на басі («підбасувати собі»). Під час проведення цього експерименту виконавець був змушений грати стриманіше та задля синхронізації з другою скрипкою уважніше прислухатися до магнітофона. Цікаво, що в басовій партії до танцю «Згур» з'явилася мелодична краса,

якої під час першої спроби самостійного виконання чути не було (*див. 4-й такт прикладу № 3*). Можливо, це пояснюється тим, що під час сольної гри на басу необхідно про себе наспівувати мелодію танцю, тому виконавець змушений зосереджуватися на координації двох розумових процесів, а коли з'являється учасник ансамблю, що впевнено тримає ритмічно-гармонічний контур (скрипка «повторка»), відповідно виконання басової партії набуває імпровізаційного характеру, наповнюється прикрасами. У такому випадку виникало логічне запитання: «Як все-таки в цьому танці грати смичком: по одній, чи по двох струнах?» На це отримано однозначну відповідь: «По двох! По дві!» Зауважмо, що в інших тональностях цієї прикраси не простежувалося. Коли ми поцікавилися про припустимі межі імпровізації під час гри, Петро Якович пояснив, що головне не заважати колегам по ансамблю.

Також нами було запропоновано пограти під наспів мелодії «Гопак». Ця загальновідома мелодія гопака поширилася по всій території України в другому десятиріччі ХХ ст., а також після 1939 року [8, с. 548]. У скрипковій версії виконавця означений танець називається «Малоросійський гопак» (експедиція І. Фетисова в серпні 2001 р.). За час нашого спільного музикування, коли записувач грав на скрипці мелодію цього танцю, басові партії, виконані інформантом, у кожному окремому випадку майже нічим не відрізнялися між собою. У такий самий спосіб було виконано танець «Орлиця». Зазначмо, що до названих вище танців Петро Якович під час гри приспівував, а коли грав на скрипці, цього не відбувалося.

На жаль, не вдалося зафіксувати на аудіоносій скрипкову версію танцю «Дівчина», музикант виконав на віолончелі лише басову партію, приспівуючи:

Ти, дівчино, моя перелазівко,  
Дай мені повечерять, моя ластівко!

Згодом з'ясувалося, що цей танець на початку 90-х років ХХ ст. було записано в Київському будинку звукозапису у виконанні трійстих музик із с. Велика Рудка, де П. Плескач грав першу скрипку. На фонограмі наявний такий склад інструментів – скрипка, баян, бубон та керамічний свистунець. Оскільки мовиться про конкретного музиканта, ми вважаємо доцільним зосередити увагу на творах, які виконав саме П. Плескач, тому зі студійного запису «Дівчини» автором було транскрибовано тільки мелодію скрипки. Звівши варіанти двох нотних прикладів: партії баса, отриманої з експедиції, та партії скрипки з архівного запису, отримали реконструкцію танцю, версію можливого спільного звучання традиційних струно-смичкових інструментів, на яких, власне, грав інформант.

Унікальність Петра Яковича Плескача як виконавця полягає в тому, що він однаково добре володів традиційними для Полтавщини музичними інструментами (скрипкою та басом). Під час свого музичного становлення поєднував два способи навчання: родинні традиції та самоосвіту. Самоосвітою займався впродовж усієї виконавської кар'єри. Музикант мав гарну музичну пам'ять, прекрасний гармонічний слух та яскравий імпровізаційний хист. Усе це дозволяло йому впевнено грати першу скрипку, підбирати акомпанемент на другій скрипці – «повторці» та басі. Оскільки здебільшого народні музиканти засвоюють у живій пам'яті певні інструментальні зразки, виконувані старшими музикантами, тому маємо своєрідну проекцію у відносно давню (XVIII–XIX ст.) музичну культуру досліджуваного регіону.

Зі спогадів родичів, коли останнього разу Петро Якович узяв скрипку і спробував заграти, то промовив: «Мабуть, я вже не втну!»

За два тижні його не стало...

Приклад № 1

Приклад № 2

Приклад № 3

Приклад № 4

Література

1. Квітка К. Професіональні співці й музиканти на Україні: Програма для дослідів їх діяльності й побуту – К. : УАН, 1924. – 88 с.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930 (2002). – С. 34–35.
3. Грінченко М. О. Вибране. – К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 102.
4. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри. – К. : Радянська Україна, 1959. – 25 с.
5. Черкаський Л. Живі струни України. – К., 1999. – С. 11–12.
6. Хай М. Музичні інструменти бойків // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 5. – С. 22–24.

7. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства : в 2 кн. – М. ; Ленинград, 1950. – Кн. 1 ; М. ; Ленинград, 1957. – Кн. 2.

8. Гарасимчук Р. П. Гуцульські та бойківські танці // Українське народне хореографічне мистецтво. – Л. : Державний музей етнографії та художнього промислу Академії наук УРС, 1962. – Ч. 1. – 679 с.

Примітки

<sup>1</sup> Поодинокі записи полтавських скрипалів у середині 1990-х років здійснили М. Хай, Є. Єфремов, В. Нолл.

<sup>2</sup> Для порядкового позначення пальців лівої руки в нотних прикладах ми користуємося символом – цифра в кружечку.